

Contextos de exhibición. Exposiciones, público y crítica de las obras de gustave courbet

Pierre Francisco Chateau Cantillana

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

pchateau@gmail.com

Resumen: El presente artículo estudia los contextos de exhibición de las obras de Gustave Courbet (1819-1877), proponiendo que la respuesta muchas veces negativa a su obra no fue únicamente por el contenido de sus cuadros o su posición política, sino que se debió a los contextos de exposición en la que fue mostrada. Cuando fue una exhibición oficial, con un lenguaje y con una organización clara, generalmente tuvo buenas críticas. Por otra parte, cuando fue una exposición particular, generalmente mal organizada y sin ninguna referencia narrativa más allá del contenido de las obras, resultó en un fracaso, recibió críticas negativas y la condena pública. Creemos que trata, en el fondo, de un problema de comunicación y narración, que sus exposiciones fueron incapaces de soslayar.

Palabras clave: exhibición, realismo, prensa, Courbet, crítica.

Exhibition contexts. Expositions, public and critic of Gustave Courbet's Works

Abstract: The following article studies the contexts of exhibition of the works of Gustave Courbet (1819-1877), suggesting that the often negative response to his work was provoked not only by the content of his paintings or his political position, but by the contexts of exhibition in which his work was shown. In official exhibitions, with clear language and organization, it had generally good reviews. When it was shown in private exhibitions, usually poorly organized and without any narrative reference beyond the content of the works, it turned out to be a failure, receiving negative reviews and public condemnation. We believe this shows, deeply,

a problem of communication and storytelling that Courbet exhibits were unable to overcome.

Keywords: exhibition, realism, press, Courbet, critique.

Contextes d'exposition. Expositions, public et critique d'art des oeuvres de Gustave Courbet

Résumé: Cet article étudie les contextes d'exposition des oeuvres de Gustave Courbet (1819-1877), pour suggérer que la réponse habituellement négative à son oeuvre ne se devait pas uniquement au sujet de ses tableaux ou à sa position politique, mais aux contextes d'exhibition où elle a été montrée. Aux expositions officielles, avec un langage et organisation clairs, il recueillait généralement de bonnes critiques. Par contre, les expositions particulières, généralement mal organisées et sans aucune référence narrative outre que le sujet même de ses tableaux, ont conduit à l'échec, avec des critiques négatives et la condamnation publique. Nous pensons qu'il posait un problème de communication et narration que ses oeuvres étaient incapables de surmonter.

Mots-clés: exposition, réalisme, presse, Courbet, critique.

El problema. Escenario político y la institución arte

Una arista importante para comprender la noción de realismo de Gustave Courbet y la de críticos y público que se enfrentaron a su obra, es la relación con los contextos de exhibición de sus trabajos. Para esto nos serviremos fundamentalmente de cartas y documentos biográficos del artista y de escritos de críticos de arte de la época que versan sobre la disposición, organización y recepción de sus obras, aparecidos en periódicos que son, a su vez, como argumentaremos, otro soporte para la exhibición de las obras del pintor.

Partiremos desde el planteamiento que al respecto desarrolla Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia* (2009). Su modelo interpretativo establece la idea de que la recepción de una obra de arte siempre tiene lugar bajo condiciones cuasi institucionales preexistentes que

determinan en forma decisiva su efecto. Esto supone que la institución arte es un actor, el más relevante, en la mediación entre el campo cultural y la sociedad, que define incluso la función de la obra de arte: un proceso que comienza a mediados del siglo XIX cuando se acentúa la disposición sobre los medios artísticos (2009, p. 28). De este modo podemos plantear que para comprender y problematizar la noción misma de Realismo que se construye desde la producción de la obra, la teorización sobre el concepto y la recepción del contenido, los contextos de exhibición son una línea válida en esta empresa de análisis, pues aunque no queramos caer en un determinismo institucional del problema hay que aceptar que el marco de exposición de una obra constituye, al menos, un marco de acción a la vez que un mediador válido entre la obra y su espectador y, más importante aún, entre su contenido, función y recepción.

Entre 1848 y 1850 se produce una revolución en la política francesa: la Segunda República da paso al Segundo Imperio, cambio que se refleja en el campo artístico, concretamente en la recepción de las obras y en el rol que jugarán los artistas en el nuevo orden político, social y cultural. Paul Ardenne (2009) propone una útil metodología de análisis para comprender el papel que jugaron los artistas en este nuevo escenario, estableciendo tres modelos de relación entre el arte y la política. Primero la *tutela*, que pone al artista al servicio de un poder totalitario. Segundo, la *oposición*, que corresponde al artista moderno, esto es, el artista para ser tal debe estar *contra* la autoridad oficial del momento. Tercero, la *colusión*, cuando el artista adhiere de pleno al nuevo régimen y colabora con él. Ardenne coloca al Courbet de la Comuna de 1871 en la última categoría, por supuesto, al igual que el David de la Revolución de 1789. Lo interesante de este esquema de análisis es que sin que el artista cambie necesariamente su obra pictórica ni sus preocupaciones estéticas y/o teóricas, con el cambio de escenario político su obra puede pasar de una categoría a otra y esto, si no condiciona, al menos influye en la recepción que su obra (la misma) pudo haber tenido. No es difícil adivinar que si el David de la Revolución puede (y debe) ser analizado dentro del modelo de la *colusión* luego de 1789, especialmente con Napoleón, su papel dentro del Antiguo Régimen debe serlo en la categoría de *tutela*. Del mismo modo, Courbet pasaría de la *oposición* frente al Segundo Imperio (1852-1870) al de la *colusión* en el gobierno Comunal que le siguió.

Un problema relacionado con este enfoque y que toca lo tratado aquí es que hablamos siempre desde la perspectiva del escenario sociopolítico y no desde la voz de los artistas. De hecho cabe mencionar que Courbet no fue un activo partidario de la Segunda República, a pesar de ser republicano, ni totalmente contrario al Segundo Imperio, a pesar de ser demócrata. Si miramos las fuentes más tardías que hablan, retrospectivamente, de los años cuarenta del siglo XIX en la vida del pintor, notamos que a pesar de haber tomado parte de la Revolución de 1848, su papel ha tendido a exagerarse. El mismo Courbet destaca:

No voy a luchar... porque no tengo fe en la guerra con armas y cañones, no es coherente con mis principios. Durante diez años he estado librando una guerra del intelecto. Por lo tanto debería ser infiel a mí mismo si he actuado de otra manera... [además] ... no tengo armas ... [y] no puedo ser tentado. Por lo tanto no tienes nada que temer por mi cuenta... (Mack, 1989, p. 48-50).

Sabemos que el pensamiento político del pintor nunca fue bien definido (McCarthy, 1975), pero estos testimonios los vemos reafirmados al menos en tres documentos más donde el pintor no solo matiza su participación en los acontecimientos políticos de la Francia moderna, sino que lo hace frente a la misma Revolución de 1848.

En una carta a su marchante y amigo Alfred Bruyas, fechada el primero de marzo de 1873, Courbet declaró: “La Revolución [de 1848] fue pacífica y una cuestión de propaganda, lo que explica mi participación” (Borel, 1951, p. 139). En una nota autobiográfica de 1864 aseguró que: “...Francia ha sido grandiosa bajo Louis-Philippe, por su espíritu, aunque sin guerra o cañón...” (Courthion, 1948, Vol. 2, p. 33). Y en su texto titulado *Antimilitarisme*, probablemente escrito hacia 1870-1871, afirmó que: “...Íbamos por buen rumbo bajo Louis-Philippe...” añadiendo a continuación: “...Si hubiésemos sido capaces de continuar por otros seis años, creo que eso hubiese acabado con las guerras” (1948, p. 44-45). Además de estar de acuerdo con el régimen político francés anterior a 1848 encontramos que el supuesto ímpetu revolucionario del pintor no es más que supuesto y maximizado por la crítica periodística de su época, como afirma Jean-Luc Marion (2013). Ya desde su juventud, en una carta a sus padres, fechada en 1837, a la temprana edad de 18 años, el pintor escribía: “En toda mi vida jamás he usado la fuerza, no está en mi carácter” (1948, p. 70).

Estos testimonios obligan a readecuar el lugar que ocupó Courbet. A pesar de la utilidad del modelo de Ardenne, no podemos confiar en analizar la respuesta a las obras de Courbet solamente en base a su posición frente al régimen de turno, sino que debemos echar mano de otras fuentes de análisis. Michelle Haddad plantea que el cambio que suscitaron los dos años posteriores a 1848 en el campo artístico francés fue mucho más patente en el público y su interpretación de las obras que en la voluntad de oposición de los artistas frente a la oficialidad. Haddad adopta la nomenclatura de Ardenne y propone que es la recepción de las obras la que cambió con la llegada del Segundo Imperio: de complementarias pasaron al modo de oposición. En 1849, *L'Après-dîner à Ornans* fue bien recibido y recompensado. El año siguiente *Un Enterrement à Ornans* produjo críticas e inquietud en el público visitante al Salón, sobre todo por el hecho que después de los sucesos del año 1848 el pueblo no era sino símbolo de violencia (Haddad, 2007, p. 38). Y no es de extrañar que la carga interpretativa sobre esta tela sea la máxima politización a pesar que el pintor no era ni un revolucionario empedernido ni tampoco el cuadro fuese un manifiesto político.

Cuando comparamos las carreras de Courbet y Jean-Francois Millet podemos problematizar más este punto. Ambos artistas estaban considerados como subversivos en los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, con una tendencia más marcada en el segundo por los temas sociales que marcaban sus trabajos. Sin embargo es este el que se lleva la mayor cantidad de condecoraciones y honores oficiales: en 1867 la medalla de primera clase de parte del superintendente de Bellas Artes y la Cruz de la Legión de Honor en 1868 (Herbert, 2002, pp. 290-301). ¿Cómo, entonces, abordar el problema de la recepción, crítica e incompreensión de las obras de Courbet sabiendo que el análisis no puede recaer únicamente en la institución arte ni en la posición que Courbet ocupase dentro de ella? En 1864 se rechaza del Salón oficial de ese año su cuadro *Étude de femmes (Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie)* (sin fecha) bajo el pretexto de inmoralidad e indecencia, mientras que *La Olympia* de Manet fue aceptada el año siguiente. Haddad, frente a este hecho, nos da una pista desde donde podemos tomar el problema: subraya que se debe destacar que la exposición de Manet fue mejor preparada: hubo una intervención de Charles Baudelaire, el Marqués de Chennevières estuvo encargado de

la distribución de las telas del Salón y el coleccionista Louis la Caze formó parte del jurado (Haddad, 2007, p. 91).

En contraparte, todo lo opuesto pasó con Courbet. Este adoptó nuevos métodos para exhibir sus cuadros, sus ideas y sobre todo mantenerse en la palestra del quehacer artístico francés. Del mismo modo, buscó y practicó nuevas maneras para financiar sus exhibiciones y obras y también para venderlas. Exposiciones personales junto a las públicas; mecenazgo privado (como es el caso de su relación con Alfred Bruyas); red cercana de críticos amigos –y no tanto– que estuviesen siempre disponibles para escribir sobre sus obras y sobre él mismo; manifiestos y declaraciones de principios y cartas abiertas a la prensa. Todo un nuevo sistema de engranaje entre su obra, persona y público que, paradójicamente, resultó en un progresivo alejamiento entre los dos primeros y el tercero. ¿Por qué adoptó esta nueva manera y nuevos medios para exhibir su obra? No es de extrañar que en un pintor, tan vanidoso y arrogante como siempre fue considerado por sus cercanos, si hubo que establecer culpas del fracaso en transmitir ideas y nociones a través de sus obras, esta no fuese de sus métodos (pictóricos) sino de la brutal incomprensión de la que era víctima: desde el momento mismo de montar una exhibición hasta el ejercicio interpretativo que (no) hicieron aquellos que miraron sus cuadros. Si bien esta situación se agudizó en la década del cincuenta, era recurrente incluso antes del año 1848 cada vez que alguna de sus obras no encontraba compradores u obtenía malas críticas en prensa (Bruyeron, 2011, p. 33). Una carta dirigida a sus padres en el mes de mayo de 1846 apunta esta cuestión y nos puede dar indicios sobre los lugares recurrentes a los que refirió Courbet y sobre la conciencia que tuvo sobre cuáles eran los atributos de su pintura, los problemas que suponía y de la manera en cómo el medio de exposición influyó determinadamente en la recepción y aceptación de su obra: el gusto del público; exposiciones y el lugar de sus obras; la diferencia con sus pares; el reconocimiento de público y crítica; y, sobre todo el concebir la pintura como una batalla:

No hay nada más difícil que hacerse una reputación en pintura y de ser admitido por el público y más distinguirse de los otros [pintores] es aún más difícil. Piensen bien que para cambiar el gusto y la manera de ver de un público no es una pequeña tarea. Porque no es

ni más ni menos del derrocamiento de lo que existe y de reemplazarlo. Ustedes pueden creer que hay celos e intereses agarrados. En despecho de mis reclamaciones, siempre tengo un mal lugar en la Exposición. Pero yo me burlo de ellos, no es eso lo que me desanima. La pintura, cuando se la concibe, es un estado de rabia, es una lucha continua, es un devenir loco, palabra de honor. A pesar de esto, voy a tratar de hacer un cuadro, o más de uno, para el año próximo (Bruyeron, 2011, p. 130).

Gusto del público y relación con la prensa

Estaba clara la posición del pintor: no dependía, ni quería hacerlo, del gusto imperante, pues recordando su carta, cambiar el gusto significa el derrocamiento de lo existente y su reemplazo total. El primer problema de esta declaración tiene relación con los medios que adoptó el artista para llevar a cabo esta tarea.

En 1855 se realizó la primera Exposición Universal de París y Courbet, animado por sus éxitos en los Salones precedentes, quiso participar de una forma bastante especial: exponer su obra de manera particular al costado de la exhibición oficial. El título de la exposición fue “Du Réalisme. G. Courbet. Exposition de quarante tableaux de ses oeuvres” (Del Realismo. G. Courbet. Exposición de cuarenta cuadros de sus obras). La mayor sorpresa sobre esta actitud de Courbet fue el hecho que no únicamente expuso sus obras en privado, sino que además cobró por ello, algo que ya había hecho anteriormente en sus viajes a Alemania y en su región natal de Franche-Comté. Tal como señala Ulf Küster al respecto, Courbet se había transformado en un artista de exhibición, uno que no solo pintaba para vender sino que también mostraba por un precio. Mientras que en los círculos artísticos de París esta acción causó bastantes comentarios y logró Courbet, como se propuso siempre, estar en boga, los críticos escribieron mayormente sobre las pinturas de la exposición oficial y no tanto sobre la suya. Eugène Delacroix notó esta situación y cuando visitó la exposición del artista notó que Courbet había bajado el precio de la entrada y que podía pasar casi una hora sin que nadie le visitara (Küster, 2014, p. 52).

En 1867 el gobierno anunció la segunda Exposición Universal que se celebraría en París y una vez más Courbet quiso desafiar al oficialismo abriendo una exhibición independiente de sus propios trabajos al mismo tiempo y a un costado de la Exposición. Bajo la supervisión del mismo arquitecto que lo había ayudado a montar su anterior pabellón, León Isabey, construyó una larga galería en base a la cual propuso boicotear los Salones oficiales de pintura que contemplaba la Exposición. “Esta vez”, escribió, “Erigiré una galería permanente que ha de durar por el resto de mi vida y no enviaré casi nada más a la exhibición del gobierno, por el cual he sido tan mal tratado” (Bruyeron, 2011, p. 215).

Esta actitud triunfalista y su negativa al papel del Estado como garante absoluto del arte en Francia, tuvo matices en las opiniones y acciones de Courbet. En los Salones oficiales no deja de agradecer a la oficialidad cuando sus pinturas resultan con buenos comentarios y críticas favorables (y sobre todo si encontraban compradores) pero todo lo contrario sucedía si sus cuadros en caso opuesto. Dos testimonios grafican esta ambigua actitud y, para insistir sobre el punto, ambos son bajo la misma institución y bajo el mismo sistema de gobierno. En 1866 se presentó al Salón oficial con dos pinturas, *La Femme au perroquet* (1866) y *Le chevreuil chassé aux écoutes, printemps* (1866), la primera un desnudo y la segunda un paisaje. La opinión de los críticos fue favorable: Maxime Du Camp, escritor, fotógrafo y miembro de la Academia de Bellas Artes, escribió “...Su *Chevreuil chassé aux écoutes, printemps* es un lienzo sobresaliente el cual necesita solo de una mejor comprensión de la perspectiva espacial para ser una pintura excelente” (Du Camp, 1867, pp. 210-220). Jules Castagnary, crítico de arte y amigo del pintor desde 1857, escribió una larga reseña alabando sin reservas la misma pintura, lo mismo con el desnudo (Castagnary, 1892, p. 238). Al mismo tiempo Théophile Thoré, periodista y crítico de arte, hizo pública su sorpresa sobre el desempeño de Courbet en la Exposición (dando a entender que no siempre fue así), precisando que “Quién iba a pensar que el gran éxito del Salón de 1866...sería Courbet!...No soy quién para explicar este cambio imprevisto en la opinión pública”, recalcando más adelante que no es el pintor quién cambió de tema o estrategia, pues seguía siendo básicamente el mismo método pictórico con el mismo

contenido (Thoré, 1870, pp. 276-278). Además el mismo artista fue consciente de este escenario cuando señaló que

El Conde de Neuwerkerke [Miembro de la Academia de Bellas Artes] me mandó a decir que he hecho dos obras maestras y que está encantado. Todos los jurados han opinado lo mismo sin una sola palabra de disidencia. Soy incuestionablemente el gran éxito de la exhibición. Se habla de una medalla de honor, de la cruz [de la Legión de Honor]... (Bruyeron, 2011, p. 207).

Recordemos que el año siguiente, tal como hemos referido, el pintor organizó una exhibición personal en medio de la Exposición Universal. Quizás animado por el triunfo en la oficialidad que tuvo el año anterior en el Salón, sus expectativas eran bastante altas. Además de boicotear la muestra oficial de pintura, como referimos anteriormente, pretendía ganar un millón de francos por concepto de ventas a partir de esta muestra. En una carta escrita a su amigo y mecenas Alfred Bruyas escribió: “¡Y he dejado atónito a todo el mundo!”, a raíz de su exhibición. Luego señaló que quiso construir una segunda galería para exponer trescientas obras, aunque luego fueron doscientas y al final fueron ciento cuarenta. En la misma carta, le dijo a su amigo que “El dinero puede ser usado en otras cosas además de depositarlas en notarías para ganancias egoístas... Triunfaré no únicamente sobre los [artistas] modernos sino incluso sobre los antiguos maestros...”.

La exposición fue un fracaso, en términos de crítica y ventas por lo que Courbet quedó prácticamente en bancarrota. ¿Qué cambió en un año como para tener una crítica favorable y luego ser el hazmerreír del circuito artístico de París, con la exhibición del mismo tipo de obras? Nuestra hipótesis: no es el contenido de las obras ni su manera de ser llevadas al lienzo lo que constituye el verdadero problema de la incomprensión de sus supuestos estéticos por parte de la crítica y sobre todo el público (aunque evidentemente sí influye) ni tampoco es el escenario político el que determina (situación que cambia con la Comuna de 1871). Esta se debe a los contextos de exposición en los que fueron mostradas: cuando fue una exhibición oficial generalmente tiene buenas críticas, cuando fue una exposición particular sucede lo contrario. En las primeras su exposición siempre estuvo bien curada, lenguaje claro, folletos explicativos, gente a cargo de comunicar sus ideas por escrito. En las segunda, nada de eso. Únicamente la

pura contemplación visual de la obra, sin ningún tipo de referencia más allá del contenido de las mismas. La pregunta ya la lanzó, a modo general, Mieke Bal en *¿Arte Narrativo? Reflexiones discontinuas*: “Parece evidente que las exposiciones son muestras artísticas que transmiten algo sobre el arte; pueden considerarse actos de habla, pero ¿se trata siempre de una narración?” (Bal, 2009a, p. 1.)

Veamos los detalles. Cuando la exhibición personal del 1867 abrió, contenía ciento cincuenta pinturas distribuidos en nueve grupos. El primer grupo fue vagamente llamado “pinturas” y contenía una miscelánea de dieciocho trabajos sin aparente relación entre sí. No había unión temática entre las obras, tampoco un mensaje claro que transmitir poniéndolas todas juntas a la vista de los observadores ni tampoco tenemos certeza de una guía escrita que explicara la distribución y elección de las obras a exhibir. Tal como lo indicó su nombre, eran solamente “pinturas”. Algo parecido pasó con el segundo grupo, que contenía dieciocho paisajes; el tercero, siete escenas de nieve; el cuarto, veintitrés paisajes marinos; el quinto, veinticinco retratos; el sexto cuatro naturalezas muertas; el séptimo, quince estudios y bosquejos; el octavo, tres dibujos tempranos; y el noveno, dos esculturas. Las críticas de la prensa fueron completamente negativas, calificándolo de arrogante e innecesariamente existista (Bruyeron, 2011, p. 219).

Cosa distinta sucedió en el Salón oficial. Para el de 1870 el pintor envió solamente dos paisajes marinos: *La falaise d'Etretat après l'orage* (1870) y *La vague* (1869-1870), sobre las cuales Jules Castagnary vaticinó que “este año los últimos detractores [de Courbet] admitirán su derrota y los elogios al gran pintor serán unánimes”, y no se equivocó: casi todas las reseñas fueron favorables (Castagnary, 1892, p. 396). No solo eso, sino que en el mes de abril del mismo año vendió catorce cuadros y el ministro de Bellas Artes de la época, Maurice Richard, hizo variados esfuerzos por demostrar el respeto que el gobierno tenía para con el pintor, invitándolo a cenas y recepciones. Sin embargo, la opinión de Courbet sobre los gobiernos y su rol en la institución arte, que ya referimos, se mantuvo como tal e incluso aumentó (Bruyeron, 2011, p. 239). La condena al papel de un gobierno en la institución arte y sobre todo como guía del gusto del público y el oficialismo, era total. El veintidós de junio de ese mismo año a través del *Journal Officiel* se anunció que Courbet había sido

galardonado con la Cruz de la Legión de Honor el día anterior, pero el pintor en respuesta al anuncio redactó una carta, probablemente con ayuda de Castagnary, para rechazar la condecoración por considera al gobierno como aquél que destruyó el gusto en el país; que el premio pertenece esencialmente al régimen monárquico; el Estado es incompetente en materias relacionadas al arte y que no hace sino mantener la mediocridad. Vemos que en cuatro años pasó de considerar el mismo premio como deseable a rechazarlo, probablemente por su autodeterminación de permanecer independiente al poder político de turno y por el comportamiento que había tenido la oficialidad frente a su exposición personal. Ignoramos si el artista era consciente de los problemas que enfrentaba en sus exhibiciones privadas y que era eso lo que gatillaba la crítica negativa y no tanto el contenido de sus pinturas, y provocaba que el público no se acercara a sus muestras ni, en consecuencia, a sus ideas estéticas.

Con su participación en la Comuna de París, en 1871, la prensa fue cada vez más negativa para con él y su trabajo y de forma definitiva. Periodistas y críticos conservadores y reaccionarios ahora eran los únicos oficiales pues todos los periódicos e imprentas filo-liberales fueron suprimidas, lo que significa que los detractores del artista tenían el campo libre. Innumerables caricaturas aparecieron en pocas semanas junto con artículos y panfletos con sátiras y burlas hacia el pintor. La situación fue tal que incluso llegó a la prensa extranjera: el veinte de mayo del mismo año el periódico británico *The Times* publicó que Courbet destruyó varias obras del Museo del Louvre mientras estuvo a cargo del ministerio de Bellas Artes durante el gobierno comunal, conocida entonces como la Comisión Fédérale des Artistes, obligando al artista a enviar una respuesta oficial al periódico el día 26 de junio negando las acusaciones (Bruyeron, 2011, p. 277). De hecho, para el Salón oficial de 1872, pues no hubo en el año anterior, el pintor envió dos cuadros: *Lady of Munich* (sin datos del nombre original) y *Pommes rouges au pied d'un arbre* (1871-1872) las cuales a pesar de mantener la línea compositiva de sus anteriores pinturas expuestas y bien comentadas, fueron rechazadas de la exposición por dieciocho votos a favor y dos en contra (de Eugène Fromentin y Joseph Robert-Fleury). El líder de la facción anti-Courbet fue Meissonier, pintor y escultor academicista, quien incluso llegó a pedir la exclusión de por vida de Courbet de cualquier Salón oficial.

Petra Ten-Doesschate Chu (2007) propone que el pintor no solamente fue uno más en su relación con los nuevos medios de prensa, sino que en su afán de adoptar nuevas maneras de exponer sus obras y sus ideas usó astutamente el desarrollo de los nuevos medios para dar forma a su propia imagen, relación que al final terminó por destruir su reputación en el público de masas. Podríamos añadir también, como sugerimos al principio, que la prensa no solamente fue un medio de propaganda sino un (otro) contexto de exhibición de su obra. La carrera de Courbet coincidió paralelamente con un *boom* de la prensa escrita, la crítica de arte y las exposiciones y exhibiciones patrocinadas por el gobierno y podemos sugerir que el pintor se transformó en un especialista en saber cómo estar siempre en la palestra, mayormente de manera polémica. En la misma línea sabemos que también, anteriormente, Courbet jugó un rol central en la propaganda para el gobierno de Napoleón III durante el Segundo Imperio: incorporó la iconografía popular dentro de su pintura sobre lienzo (Schapiro, 1942) (Nochlin, 1967), y Courbet se convirtió en un objetivo prometedor para el Emperador, un canal válido para comunicarse con el público de masas para un gobernante que carecía de legitimidad y una base política estable (Crappo, 1995).

Decadencia, transición y el extranjero

Una arista importante para ir completando el panorama sobre el problema de la incomprensión de la noción de Realismo entre público, crítica y artista, es la distancia entre sus ideas estéticas, y su condición rural de pintor en París y, al mismo tiempo, las diferencias en la recepción de sus trabajos que tuvo en esta ciudad y aquella que tuvo en Bélgica y Holanda y particularmente en Alemania, todas exhibiciones oficiales. En la Exposición Internacional de Bruselas de 1870 sus cuadros fueron galardonados con la primera medalla de oro y durante su exhibición en Múnich a la cual envió *La Femme au perroquet*; *Les casseurs de Pierre*; *L'Hallali du Cerf* y *La roche Oraguay*, el joven rey Ludwig II de Baviera le confirió la cruz de la Orden del Mérito de San Miguel. Aunque rechazó la condecoración similar que le había sido ofrecida en Francia el mismo año por ser conferida por un monarca, Courbet sí la aceptó porque, como escribió a Castagnary “Por demanda de los artistas de Múnich y por el

comité que entrega el premio he sido nombrado caballero de primera clase de la Orden del Mérito de San Miguel por el rey de Bavaria”, señalando más adelante que fue “sin interferencia del Gobierno” (Bruyeron, 2011, p. 231). El éxito se repitió en Fráncfort en 1858. Al respecto, incluso Théophile Silvestre, crítico de arte, estuvo al tanto de la admiración que produjo el pintor entre sus pares de Múnich, al mismo momento que admira su ejecución. “Era verdaderamente prodigioso en su prestigio” escribe sobre Courbet, “no tenemos delante de nosotros sino a un admirable, una incomparable máquina de ejecución de cuadros: pero qué máquina! Qué organización” (Silvestre, 1926, p. 228).

Esta diferencia en la recepción de una región a otra tratándose de un mismo *corpus* de obra y del mismo pintor puede recaer en los cambios que ha sufrido la institución arte y, sobre todo, la reacción del público de masas a los distintos contextos de exhibición de imágenes artísticas. Jonathan Crary, en *Las técnicas del observador* (2008), establece que el rápido desarrollo de una enorme variedad de técnicas infográficas en las décadas de 1820 y 1830 formó parte de una drástica reconfiguración de las relaciones entre observador y modos de representación de imágenes. Un ejemplo al caso de la propuesta de este autor la podemos situar en los problemas que se vivieron en estos contextos de transición. Un testimonio relevante por la lucidez de sus precisiones y por haber presentado esta situación que describimos estando inmerso en ella, es el que nos dio León Rosenthal en un libro titulado *La Genèse du Réalisme. Avant 1848*, publicado en París en 1859. El autor parte este texto recopilando testimonios y opiniones de artistas de la época en el que todos concordaban sobre el hecho que estaban viviendo un período de transición y decadencia, que se habría inaugurado en 1830 con la *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix y se hubo extendido hasta 1848, el año de la Revolución y donde explota el Realismo con las obras de Courbet más conocidas. Así, Joseph-François Artaud, en *Le Courrier* del dos de marzo de 1838 proclamó que “la época de transición aún dura y no podemos prever cuando saldremos” (Rosenthal, 1859, p. 170). En el mismo tono Lavrion escribió a raíz del Salón de 1841 que “Desde hace unos años la pintura moderna presenta un singular carácter de ensayo y error y de incertidud. Los artistas más eminentes no producen más que vacilación y duda” (1859, p. 7). Asimismo Louis

Peisse se preguntó “¿Dónde va el arte? ¿Está en progreso o decadencia? ¿Podemos, después de lo que se ha hecho prever aquello que se hará?” (1859, p. 7).

Este contexto de transición, indefinición e indeterminación que se vivió en Francia repercutió por supuesto en la respuesta que el público tendría frente a la institución arte y a las obras de Courbet que se expusieron. “El público, amante de disciplina, deseoso de admirar todo el resto de obras unánimemente aclamadas, se debatía en medio de esta confusión” escribe Rosenthal, “Incapaz de tomar parte, intollerante por tradición, demandaba en vano una palabra de orden a los críticos divididos” (1859, p. 172). La pugna principal entre estos tres actores de la institución arte en este contexto de transición es principalmente la movilidad permanente de algo que siempre fue inmóvil y el devenir de una institución en una solución individualista. El rechazo general del público a admitir este individualismo fue, en palabras del mismo autor “una de las causas esenciales del malestar que luego se hizo sentir” (1859, p. 172). La lucidez de Rosenthal no se queda ahí, sino que es consciente, en tanto crítico de arte, de que el problema de incomprensión del arte por parte de los observadores, para adoptar la terminología de Crary, residió también en el aspecto estético, “que tomaron la apariencia de querellas formales o técnicas”, escribió el autor (1859, p. 172).

En el mismo sentido argumentativo, el texto de Joseph Guichard *Les Doctrines de M. Gustave Courbet*, publicado en 1862, también sugiere los problemas que tuvo este en relación a la exposición y recepción de su obra. Lo llamativo es que considera las exposiciones del pintor como un campo de batalla, donde lucha el artista contra la opinión pública, tal como lo hizo el propio artista en la carta a sus padres de 1846, que hemos mencionado (Guichard, 1862, p. 11). Coincidentemente, Jules Champfleury también escribió sobre este problema y casi en los mismos términos en los que lo hicieron el artista, Rosenthal, y Guichard. “Ahora bien, Courbet no parece haber cedido a las satisfacciones efímeras de un *éxito demasiado fácil*” señala el escritor, para continuar con que

Ya que sus éxitos han sido luchas encarnizadas; también se ha resistido al gusto del público; desde luego no ha puesto su arte al servicio de la moda ni de los caprichos al día, pues, hoy por hoy, el pin-

tor es menos comprendido por la masa de lo que lo era Delacroix en 1830 [Las cursivas son del autor] (Champfleury, 1992, 194).

En este párrafo de Champfleury encontramos todo aquello que hemos venido señalando como los puntos principales a considerar para enfrentar el problema de los contextos de exhibición y analizar la recepción, en último término, del realismo de Courbet. El gusto del público (y el del pintor); el escenario artístico como una batalla y la incompreensión que viven los artistas y el público desde, al menos, 1830.

Conclusiones

Para conceptualizar este complejo panorama sobre los contextos de exhibición y la transmisión de ideas y su recepción a partir de las pinturas de Gustave Courbet, el pensamiento de Pierre Bourdieu puede ofrecernos algunas nociones claves sobre las cuales podemos organizar y analizar distintivamente el complicado escenario al que nos enfrentamos. El concepto central de su teoría, *campo*, es el que tomaremos aquí como fundamental. Con él Bourdieu dirige su análisis a la investigación empírica (de campo), como reacción frente a la interpretación interna (autonomista) y frente a la explicación externa (determinista) de ciertos fenómenos. Esto significa que el autor y nosotros aquí comenzamos a tomar distancia del análisis formalista de obras culturales que otorga un alto grado de autonomía al objeto, como del reduccionismo del estudio de todo fenómeno al análisis del sistema social al que este pertenece. Alejarse de ambos tipos de análisis significa reconocer “que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico, definido por sus relaciones objetivas” (Bourdieu, 2010, p. 9). De este modo, pensar en y sobre las relaciones entre estos distintos campos susceptibles de análisis, todos interrelacionados entre sí evitando cualquier autonomización purista, es enfocar el estudio en la estructura de estas relaciones.

Tal es lo que hemos intentado hacer al citar testimonios de aquello que hemos denominado la institución arte, el artista, el público y los críticos, y analizarlos de cada uno por sí mismo y en relación a los demás. Siguiendo esta línea argumentativa, el análisis de campo al objetivar este sistema de relaciones asume una existencia temporal lo que implica “introducir la dimensión histórica en el modo de pensa-

miento relacional y con ello tomar distancias respecto de la tradición estructuralista y conformar una perspectiva analítica autodefinida como estructuralismo constructivista” (2010, p. 9). Es replantear la idea, como afirmó Mieke Bal, de que la extendida predominancia del intencionalismo —la equiparación del significado con la intención del autor o artista— con todos los problemas que este conlleva, se debe a esta equiparación irreflexiva de las palabras y los conceptos (Bal, 2011, p. 29-30). El significado de una obra como tal debiese buscarse, entonces, en las intersecciones entre la intención del autor, los contextos de exhibición y la mirada de sus observadores. Cuando se selecciona un objeto, se cuestiona un campo en donde el o los métodos de investigación también son cuestionados y forman parte de esta nueva indagación, donde junto al objeto de estudio pueden convertirse en un nuevo campo de estudio, sin las limitaciones tradicionales aún impuestas: el análisis cultural (Bal, 2009b, p. 13).

A esto es lo que nos hemos referido, en otras palabras, al principio del texto: no basta con estudiar los escenarios políticos en los que se encuentran los artistas por muy útil que sea el modelo de análisis de Ardenne, ni tampoco únicamente el contenido ni la forma de las pinturas de Courbet, por muy abundantes que sean los testimonios sobre el rechazo o la aceptación que produjeron. Lo que da mayor seguridad y amplía el campo de visión del problema es la objetivación, incluyendo la arista temporal del tema, de la estructura de relaciones entre estos distintos campos de análisis. Fue Théophile Silvestre quién sugirió este otro *campo* de estudio a partir del testimonio de lo que supuestamente habría dicho Courbet en relación sus propias exhibiciones pagadas:

Damos dinero, dijo él, para ir al teatro; ¿mis pinturas no son acaso un espectáculo atractivo? No buscaré jamás vivir del favor de los gobernantes, y desprecio a los mecenas. No me dirijo sino al público; si aman mi pintura, que paguen su placer (Silvestre, 1926, p. 138).

Las vías de análisis, las estructuras de relaciones, para usar la nomenclatura de Bordieu, se amplían cada vez que tenemos acceso a nuevos documentos y nuevos testimonios. Las palabras del pintor reflejan en parte una nueva concepción de la pintura, a la vez que del papel del artista en el nuevo escenario cultural y artístico del siglo

XIX. La exposición de cuadros como un espectáculo y la pintura como atracción, por nombrar algunas, serán las principales novedades de su planteamiento. Pero hay otra que, aunque más implícita, es al mismo tiempo la más importante. Tal como el teatro es un espectáculo atractivo, así mismo es su pintura. Pero ¿por qué pagaría el público por algo que no narraba?

Referencias

- Ardenne, P. (1999). *L'Art dans son moment politique / Écrits de circonstance*. Bruxelles: La Lettre Volée.
- Bal, M. (2009). ¿Arte narrativo? Reflexiones discontinuas. Disponible en: <http://dare.uva.nl/document/2/76321>
- _____ (2009). Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje. Murcia: Cendeac.
- _____ (2009). Working with Concepts. *European Journal of English Studies*. No. 13. Vol. 1. pp. 13-23.
- Borel, P. (1951). *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*. Genève: Cailler.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bruyeron, R. (2011). *Courbet. Écrits, propos, lettres et témoignages*. París: Hermann Éditeurs.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Castagnary, J. (1892). *Salons (1857-1879)*. Vol. 1. París: Charpentier.
- Champfleury, J. (1992). *Su mirada y la de Baudelaire*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Courthion, P. (1948). *Courbet raconté par lui-même et par ses amis*. Vol. 2. Genève: Cailler.
- Crappo, P. (1995). The Problematics of Artistic Patronage under the Second Empire: Gustave Courbet's Involved Relations with the Regime of Napoleon III. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. No. 58. Vol. 2. pp. 240-261.

- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
- Du Camp, M. (1867). *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*. París: Veuve Jules Renouard.
- Guichard, J. (1862). *Les Doctrines de M. Gustave Courbet. Maître peintre*. París: Poulet-Malassis.
- Haddad, M. (2007). *Gustave Courbet. Peinture et Histoire*. París: Belvédère.
- Herbert, R. L. (2002). *Millet, Courbet et Thoré-Bürger, Jean-Francois Millet (Au-delà de L'Angélus)*, Colloque de Cerisy, sous la direction de Geneviève Lacambre, París: Ed. De Monza. pp. 290-301.
- Küster, U. (2014). *Gustave Courbet*. Otsfildern: Hatje Cantz.
- Mack, G. (1989). *Gustave Courbet*. Nueva York: Da Capo Press.
- McCarthy, J. (1975). Courbet's Ideological Contradictions and the Burial at Ornans. *Art Journal*. No. 1. Vol. 35. pp. 12-16.
- Nochlin, L. (1967). Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew. *The Art Bulletin*. No. 3. Vol. 49. pp. 209-222.
- Rosenthal, L. (1859). *La Genèse du Réalisme. Avant 1848*. París: Gazette des beaux-arts.
- Schapiro, M. (1942). Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. No. 3-4. Vol. 4. pp. 164-191.
- Silvestre, T. (1926). *Les artistes français 2. Eclectiques et réalistes*. París: G. Crès.
- Ten-Doesschate, P. (2007). *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and The Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Thoré, T. (1870). *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868*. Vol. 2. París: Veuve Jules Renouard.